

LOS MALDITOS

Puede resultar difícil entender por qué el artista maldito fue el modelo *sui generis* de finales del siglo XIX, revelado esa cualidad específica por Paul Verlaine en *Les Poètes Maudits* (1884). Lautréamont y Baudelaire le dieron su máxima expresión, favoreciendo de alguna manera los movimientos como losanecadentes, mientras en el ámbito político aparecía el nihilismo el cual desarrollaba tesis obreristas e individualistas que influenciaron mucho, entre otros, al grupo futurista italiano.

Sin embargo, como lo deja claro la compilación personal de poetas elegidos por Verlaine en su libro, la denominación: "*artista maldito*", no define ninguna corriente, si no de manera romántica a artistas que sufrieron en su vida como Van Gogh o Toulouse Lautrec, y/o se complacen en representar temas escabrosos como Munch o Ensor. La Viena de los 1890 revela esa propensión o fascinación artística hacia lo morboso y mórbido.

Acabamos de referir a la concepción romántica del artista maldito. De hecho el germen de este modelo se tiene que buscar en Poe, y anteriormente en lo que comúnmente se designa como "*romanticismo negro*", movimiento literario que desarrolló el género de horror y, origen del posterior romanticismo y de su aficción por el sexo y la muerte, empieza con Shelley y termina con Balzac (como lo muestra Annie Le Brun en el clásico *Les châteaux de la subversion*). Los lugares góticos en que transcurre generalmente la acción de las novelas del romanticismo negro se explican por tres razones que a su vez nos permitirán comprender por lo menos en parte cual fue el papel - es decir, si no la causa por lo menos la función - del artista maldito en la sociedad de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

La primera, cuyas consecuencias se perciben en la decoración de interiores, es la reacción de los pueblos de Europa que conquistados por Napoleón trataron de encontrar en su pasado un estilo e historia propios. La segunda razón que procede de la

anterior es la nueva valoración del periodo gótico, apuntada por José Gaos en *Historia de nuestra idea del mundo* al final del capítulo sobre la Catedral de Chartres (véase también el capítulo que Panofsky dedica a Vasari en *El significado de las artes visuales*). El gótico, considerado hasta entonces como expresión de la barbarie y de la oscurancia de la edad media, empezó a verse glorificado como la prueba arquitectónica de la aspiración de los hombres medievales a Dios. Tercera razón: esta mística revelada de los hombres medievales gesta en sí una explicación dicotómica de la evolución humana, que retomando la concepción clásica puesta en imágenes por Monsú Desiderio buscará como dar cuenta de la caída de la antigua fe (en este caso la medieval para el hombre del siglo XIX - *Atala* es un contraejemplo perfecto -) sobre la que se construye la nueva (ya no se trata del cristianismo sino de la conciencia moderna del hombre).

Dentro del marco de este pasaje a la modernidad y contemporaneidad, el artista y por ende el artista maldito tiene dos funciones, una social, la otra individual. La social es más evidente. El artista sirve la propaganda estatal. David es el arquetipo de ello.

La función individual de ese papel social sería su sustrato o mecanismo. Michelet al hablar de Géricault hace de él un pintor héroe y martir de la Revolución. La nueva sociedad, como recuerdan Ariés y Duby en *Historia de la Familia*, favorece los sueños de grandeza de los jóvenes de la clase burguesa, sueños de éxito militar o artístico desgraciadamente a menudo fracasados. Ahí toma todo su sentido la obra de Balzac. Ya entrado en el mundo de las artes liberales gracias a la labor de Leonardo y Michel-Angel el artista se ve aureolado de la gloria estética. Lo que en Marsile Ficino y todo el pensamiento moderno en general favoreció la valoración del temperamento melancólico y saturniano, es decir filosófico y místico del artista en relación directa con lo divino. A veces los nobles competían con él; es el caso famoso del poetazo Lorenzo de Médicis.

Voltaire y Rousseau fueron proceres de la Revolución. El artista, el intelectual, se vuelven modelos. Las ciencias humanísticas en pleno desarrollo alcanzan su máxima integración al entrar en el siglo XIX. Kant y Hegel en filosofía, Comte con la nueva sociología, Michelet en historia, Voltaire, Rousseau y Goethe en literatura, todos compiten en su crítica y puesta en tela de juicio del orden establecido. Al igual se desarrollan las ciencias exactas con Newton. Muchas veces después de O'Gorman los filósofos latinoamericanos apuntaron la importancia del llamado "*descubrimiento*" de América en el proceso de evolución del hombre moderno, quien desde entonces ya no se encuentra frente a un mundo finito y dado desde siempre, creado por Dios, sino frente a un universo de posibles, que el mismo hombre puede cambiar, modificar, y ampliar, gracias a su técnica.

Así el individuo artista que ya no es considerado como simple artesano y ya no tiene que convivir en un taller empieza igualmente a sentir su liberación, liberación que tiene su fundamento en el siglo XIX en la reducción de la teoría kantiana al ámbito artístico, y también es favorecida por la necesidad de encontrar nuevas respuestas frente a la fotografía que hace inútil el simple talento imitativo. Wilde lo revela cuando dice que es la vida la que imita al arte, y no el arte el que imita a la vida. Tal inversión del secular dogma platónico evidencia la búsqueda de un nuevo significado, subjetivo, del arte, que los artistas encontraron, primero los impresionistas, en la apología del color por el color, apología que se iba dando poco a poco desde Rubens hasta su reinterpretación por Géricault y Delacroix. Este nuevo significado sin embargo los artistas lo encontraron también en el hiperrealismo "*pompier*".

Individuo dotado de dones particulares, el artista de Michelet o de los marxistas es esta "*conque vide*" en la (y a través de la) que la sociedad expresa su quehacer. Individuo-Mesías, de alguna manera es también, por contraparte, el dios aparecido, el hombre moderno privado de Dios, o mejor dicho en un primer tiempo que

lo supera y por ende lo rechaza (véase Gaos en el libro citado). Es el trágico Prometeo, el Pan de Hugo y Darío, el "*dandy Lucifer*" de Goethe y Baudelaire.

Lógicamente, el héroe predilecto del siglo XIX es entonces lo que hemos llamado en nuestra sección "*Hablemos de Cine*" de *El Nuevo Diario* (Managua, 1997-1999) el "*héroe-monstruo*", es decir un héroe descubriendo finalmente, como en el siglo XX los de *El Asesinato de Roger Ackoryd*, *Angel Heart* (*Falling Angel*) o *El Abogado del Diablo*, que se identifican con el criminal que todos persiguen. Y hasta es en la tentación del pecado que se revela, no sólo a nosotros, sino que a sí mismo, como monstruoso. Así en el caso de Lacenaire, de los héroes de *Crimen y Castigo* de Dostoievski, *La tête d'un homme* de Georges Simenon - dos obras que entretienen entre sí, y la última también con la figura emblemática para Francia de Lacenaire (que volvemos significativamente a encontrar en *Les enfants du Paradis*), una relación muy estrecha -, *Les caves du Vatican* de André Gide, y *L'Etranger* de Albert Camus, con idéntica semejanza temática e ideológica entre los protagonistas de estas dos últimas. Los personajes de las cuatro obras tienen en común con los jóvenes asesinos de *Rope* de Hitchcock la afirmación de su derecho divino a matar. Como Gregorio Samsa en *La Metamófosis* o el personaje de *El Capote* de Gogol, es la distanciaci3n del héroe respecto a la norma, social e intelectualmente - a menudo tenemos a jóvenes protagonistas cultos, arquetipos del escritor mismo, inquieto, "*bohème*" y pobre -, que le define como fuera de lo aceptado, más allá de ello, superior, y por esto, justamente, incomprendido. De ahí evidentemente, la nueva percepci3n de Judas en el mundo contemporáneo, como víctima, por ejemplo en Jorge Luis Borges, Paul Claudel¹, *El Maestro y Margarita*, novela que Mijail Bulgakov escribió durante los doce últimos años de su vida, entre 1929-1940, y que fue publicada solamente un cuarto de siglo después, el espectáculo *Pardon Judas!* de 1999 del cómico

¹V. el trabajo de Gérard-Denis Farcy, *Le sycophante et le rédimé ou Le mythe de Judas*, Presses Universitaires de Caen, Francia, 2000.

francés Dieudonné, o el libro de reflexión *Judas, l'innocent* del año siguiente, el 2000, del también francés Jean Cardonnel².

Así, enlavadado con sus víctimas en el apartamento de ellas, el desdichado estudiante Raskolnikov de *Crimen y Castigo*, paragmático de la oposición entre el ideal intelectual (artístico) puro y el mercantilismo de la sociedad, representado por la prestamista y su hija (dos, como en "*Los Crimenes de la rue Morgue*"), evidencia lo que puede representar el cuarto cerrado, motivo recurrente del género policíaco, en cuanto lugar de una revelación ontológica y epistemológica. De alguna manera, el género policíaco, al racionalizar la escena del crimen, ya no como espacio de una manifestación de origen sobrenatural, como en los relatos medievales, sino que como tópico de una mera construcción humana (la escenificación del crimen, precisamente), expresa este intento de recuperación, a semejanza del mito, del ser individual por una razón global, generalizada en sus modos de comprensión del mundo rodeante. La revelación, que en los escritos medievales, manifiesta la presencia de un ser divino o demoníaco (pensamos a la iconografía del nacimiento de Merlín o del baño de Melusina bajo su aspecto de sirena), se vuelve en la época contemporánea doblemente representativa del ser en cuanto describe, de manera etnológica, sus características peculiares respecto a la especie (compárese la descripción del mono en "*Los Crimenes de la rue Morgue*" de Poe, y del "salvaje" en *El Signo de los Cuatro* de Doyle), y, consecutivamente, de la manera de pistarle, marcando sus especificidades y cualidades, en la medida en que estas corresponden a debilidades y anormalidades constitutivas y explicativas de la cuestión criminal (véase en particular en este sentido *Dracula* de Bram Stoker y *El Alienista* de Caleb Carr).

Ente individual y social a la vez, el artista devenirá ese Yonadie, esencialmente individual y trágico, porque parangón y

²Notaremos que probablemente también, el libro de Farcy, citado en la nota anterior, fue impulsado, entre otras cosas, como el de Jean Cardonnel, por el éxito del espectáculo de Dieudonné.

ejemplum de y por la sociedad³, de Borges (véase el título del poemario *El Otro, el Mismo* de 1969) y Pablo Antonio Cuadra, o, de manera todavía más clara, de Fernando Pessoa y sus más de setenta heterónimos.

Notaremos así la preocupación social evidente en un Toulouse Lautrec, un Magritte o un Baudelaire, preocupación que se expresa, también en Duchamp y más que todo en Munch, a través de una reflexión, que tiene su contraparte en el Bauhaus y el *design*, sobre la imposible individuación del Yo social, renegado y al mismo tiempo alabado como producto de la mirada antropológica del hombre moderno, autoprivado de Dios.

Mito del autoengendramiento que en cierta forma se puede percibir en obras futuristas como *La ciudad se construye* y otras como el *Autorretrato* de 1908 o *Multitud reunida alrededor de un monumento* de Boccioni. Desde 1880, en la Oslo de Munch, se consideraba al arte como un arma con la cual luchar contra la sociedad, nueva deidad antigónica del individuo, conforme las tesis de Ibsen y Bjornson.

³ V. también en este sentido, y en el ámbito francés contemporáneo, el título "*On ira tous au Paradis*" de la canción de los años 1970 de Michel Polnareff, la identificación obvia entre Claude Sautet y los protagonistas de su famosa película de 1974 *Vincent, François, Paul et les autres*, con, en particular, en los roles masculinos, Gérard Depardieu, Yves Montand, Michel Piccoli e Serge Reggiani, o el nombre del cantante de los años 1990 Pierpoljak, cuyo seudónimo es un juego de palabras, como el título de la cinta de Sautet, sobre la locución designando a unos fulanos: "*Pierre Paul Jacques*". De lo mismo, en el *Guide Noël 2001* de la FNAC.com, p. 8, se presenta al francés Jean-Pierre Bodin en su nueva pieza *Beauté et Misère*, escrita y puesta en escena en colaboración con François Chattot, como llevándonos "*en un recorrido errante a través de la ciudad y sus encuentros. Se vuelve (el actor) el "passeur", el "cuentista" de mil vidas entrecruzadas, el artesano goloso de humanidades*". Véase finalmente los contemporáneos *Monólogos de la Vagina* (1997) de la newyorkina Eve Ensler, dando cuenta de las vivencias femeninas desde sí en su pluralidad, la obra del español Camilo José Cela, Premio Nobel de Literatura, en particular *La Colmena* (1951), y N.-B. Barbe, *Iconología*, Bès Editions (Francia), 2002, cap. XX.